Ekadashamukha

La Musée Guimet, muzeu de arte asiatice, pe care fondatorul său, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, îl voise un muzeu al istoriei religiilor, întîlneşti un tip de imagine cu care un european nu este nemijlocit familiar (chiar dacă, de mai bine de un secol încoace, interesul pentru arta şi religiile orientale e tot mai puternic, iar informaţia culturală e mai întinsă). Am văzut la Musée Guimet obiecte ale unor hiper-rafinaţi cărturari chinezi care, deosebindu-se voit de somptuozitatea curţii imperiale, cultivau o simplitate tinzînd spre aceea a "lemnului nelucrat" din doctrina taoistă, simbol pentru omogenitatea realităţii prime, nemarcată încă de distincţii şi nefărîmată de opoziţii. Cupe de ceai din celadon, de un alb imposibil, "inefabil", cu moliciuni şi irizări de petală, pe care sînt înscrise poeme abia perceptibile; ceşti din agată, în materia cărora se topesc pete chihlimbarii şi brune, cu toarta ca un gît arcuit de raţă; acestea din urmă provenind din colecţia lui Ludovic al XIV-lea.

Un surîs de dincolo de dualitate

Dar se pot vedea mai ales acolo mulţime de chipuri de Buddha şi Boddhisattva, din toate zonele în care budismul şi-a răspîndit doctrina şi cultura. Capul "clasic", cu forme şi expresie perfect echilibrate, din perioada Gupta, de la Sarnath, în nordul Indiei şi capul masiv, zdravăn modelat, aparţinînd şcolii Amaravati, sec. II, din sud-estul indian, despre care s-a spus că seamănă, în realismul lui aproape agresiv, cu portretele romane (chiar pe locul lui de proveniență, din Andhura Pradesh, s-au descoperit de altfel, monezi din vremea lui Augustus şi Claudius, dovadă a relaţiilor comerciale din epocă între Mediterană şi estul Indiei); statuile de un hieratism viril, descărnat şi totuşi puternic, ale artei khmer, stilul Bayon, şi blîndeţea atent cizelată, calm adunată în sine, a capetelor indoneziene din perioada central-javaneză a secolului al VIII-lea, înrudite cu expresia specifică statuarului de la Borobudur; bronzurile thailandeze din şcoala Ayutthaya şi statuia coreeană din lemn aurit a lui Buddha învăţînd, din perioada Koryo (sec. XI-XII), fine, de o abstrasă limpezime; ovoidul neted, strălucitor al unui chip de Buddha din perioada dinastiei Qi, sec. VI, în nordul Chinei şi bronzurile unduitoare, elaboarte, din arta himalayană. Dar, mai ales, uimitoarele, pentru un european cel puţin, statuete Gandhara (în Pakistanul de azi), acel stil care a contopit influenţe elenistice şi trăsături orientale într-o artă zisă "greco-budistă" şi s-a răspîndit de-a lungul drumului mătăsii. Spre deosebire de marmura, gresia, lemnul sau bronzul celorlalte statui, aici e vorba despre un material umil şi perisabil: e doar pămînt uscat, în parte ars (dacă nu mă înşel datorită unui incendiu posterior producţiei propriu-zise, ce are loc în secolele II-III, în timpul dinastiei Kushan). Urme de policromie sporesc graţia nelumească şi totuşi familiară a acestor chipuri: în ele, ceea ce

e, pentru noi, stranietate extrem orientală, straneitatea unei doctrine şi a formelor în care ea se întruchipează, devine şi mai straniu. Devine şi mai straniu fiindcă, în acele capete de Buddha şi Boddhisattva - de la Hadda (sec. II-III) ori din şcoala Kapisa (sec. III-IV), în actualul Afganistan, ori din provincia Xinjiang, la mînăstirea Toqquz Sarai (sec. VI-VII), în Turkestanul chinez - recunoaştem trăsături ale chipului european, învestite de o spiritualitate exotică, îndepărtată. În eleganţa dulce a artei elenistice, de un rafinament pe muchia declinului, a pătruns suflul unei discipline contemplative care vizează, cu rigoare, depăşirea formelor, a "legăturilor" manifestării şi deplinătatea vidului suprem. În toate chipurile lui Buddha, fie ele indiene, coreene, nepaleze şi tibetane, chineze, cambogiene ori thailandeze, surîsul Iluminatului e la fel de indefinibil, e la fel de ambiguu: supremă bunăvoinţă unită cu supremă detaşare faţă de "curentul formelor".

Ceea ce Heinrich Zimmer spunea, în *Filozofiile Indiei*, despre Boddhisattva se aplică cu atît mai mult lui Buddha. Bodhisattva e condiţia unei fiinţe aflată pe calea iluminării, ţintind spre trezia absolută, spre "starea de Buddha". Este o fiinţă care, depăşind orice interes de tip individual, sau în genere limitativ, resimte o universală compasiune. Ca atare, îşi amînă intrarea în golul nirvanei pînă cînd toate entităţile lumii vor fi păşit, înaintea sa, pragul absolut. Dar, nuanţează H. Zimmer, "în tradiţia Mahayana termenul le denumeşte pe acele fiinţe în acelaşi timp sublim indiferente şi pline de compasiune care se opresc în pragul nirvanei în scopul mîngîierii şi mîntuirii universului. Din pricina indiferenţei perfecte (neegoism) şi a compasiunii desăvîrşite (care e tot neegoism), Bodhisattva Mahayana... se opreşte la margine - la marginea timpului şi a eternităţii - şi astfel transcende acel cuplu de contrarii." Boddhisattva e aşadar condiţia fiinţei total "dezinteresate"; dar nu e vorba numai despre despre un neegoism şi despre o caritate de dimensiuni universale. E vorba în acelaşi timp de o atitudine metafizică; Boddhisattva se menţine "pe prag" pentru că nu e limitat, nu e "legat" nici măcar de interesul pentru nirvana; "a rămîne pe prag" înseamnă, aici, a depăşi ultima şi cea mai mare iluzie, aceea a unei distincţii esenţiale, ireductibile între *samsara* şi *nirvana*, între timp şi eternitate. Boddhisattva, şi cu atît mai mult Budhha, absorb această ultimă distincţie, sînt dincolo de orice dualitate.

Toate chipurile de Buddha şi Boddhisattva, fie ele indiene, coreene, nepaleze şi tibetane, chineze, cambogiene ori thailandeze, au un surîs la fel de straniu, în care compasiunea şi detaşarea se unesc, sînt absorbite şi depăşite. Dar în chipurile din arta greco-budistă de la Gandhara, surîsul acesta pare şi mai enigmatic, şi mai greu de definit, şi mai cuprinzător. Căci alături de depăşirea dualităţii metafizice, el izbuteşte să contopească trăsăturile elenistice, ale feţei vechi europene şi trăsăturile Orientului, ale chipului indian

ori chinez. Şi aşa fiind, el ne e în acelaşi timp uimitor de străin şi uimitor de familiar. Iar această uniune a diferenţelor - atît în sens metafizic, cît şi cultural şi antropologic - e modelată într-un material fragil, într-un material umil care rezistă totuşi de veacuri: materialul însuşi e aici expresiv din punct de vedere simbolic fiindcă şi el îmbină contrariile: perisabilitatea cu durabilul.

Urmă şi coincidenţă a contrariilor

A. K. Coomaraswamy (*Buddha and the Gospel of Buddhism*, 1916) nu agrea stilul Gandhara şi el era un cunoscător de primă mînă, atît în ce priveşte arta Orientului cît şi doctrinele lui metafizice. Estetic vorbind, socotea că producţiile Gandhara ţin de o artă romană provincială şi decadentă. Spiritual vorbind, le socotea de un naturalism fad, inadecvat pentru a da expresie unei perspective orientate atît de decis spre transcendent precum cea budistă. Găsea că unduirile manieriste ale statuetelor de tip Gandhara dau o imagine debilă şi nepotrivită condiţiei de Buddha, condiţia celui ce "stă drept (neclintit) deasupra sinelui domesticit", o condiţie în care lanţul cauzalităţii e mistuit şi se obţine stabilitatea ultimă, stabilitatea de dincolo de manifestare, stabilitatea în vid. (Pentru motivele pe care le-am înşirat mai sus, aş îndrăzni să nu fiu întru totul de acord cu această judecată. Dar, Coomaraswamy era cu certitudine un judecător infinit mai avizat şi mai clarvăzător decît mine.)

În orice caz, e de spus că în şcoala de la Gandhara apar pentru prima oară, în secolele II-III, reprezentări umane ale lui Buddha. Cel care, atingînd iluminarea, a rostit: "Căutînd pe constructorul casei / Mi-am săvîrşit alergarea în marele vîrtej... / Alcătuitor al casei, acuma te văd / Niciodată nu îmi vei mai construi o casă /Alcătuirea ta e zdrobită / Culmea acoperişului s-a sfărmat", cel care şi-a descris starea de supremă luciditate astfel: "trec prin lume ca cel care ştie şi este Nimeni, necontaminat de calităţile omeneşti; în zadar căutaţi numele neamului meu", acesta e reprezentat pentru prima dată în arta Gandhara cu un chip şi un contur uman, în pofida condiţiei pe care a realizat-o. Pînă atunci, Buddha fusese figurat exclusiv prin simboluri care atestau *trecerea* sa dincolo de marele "vîrtej"; pînă atunci el fusese figurat exclusiv prin *urme* care puneau în imagine o intens semnificată *absenţă*: Buddha era cel ce depăşise şi se eliberase de toate nivelurile universului, umane ori divine; condiţia lui nu era de cuprins, de înţeles, de figurat în vreun contur. Era cel prezent orişiunde fără a fi situabil într-o imagine ori o sferă anume (nici măcar în nirvana, căci el depăşeşte distincţia între nirvana şi devenire). "O formă", spune Zimmer, "l-ar înfăţişa legat prin lanţurile subtile ale karmei de sfera unei mulţimi oarecare de calităţi limitative şi tranzitorii, în timp ce întregul sens al fiinţei lui stă în faptul că s-a eliberat de asemenea simptome de ignoranţă şi dorinţă. Privind aceste opere timpurii ale sculpturii buddhiste, trebuie să îl

consideri pe Buddha ca fiind într-adevăr acolo, pe tronul Iluminării, dar ca şi cum ar fi o aură de vacuitate." "Urmele paşilor" săi ori adîncitura pernei de pe tronul Iluminării sînt semnele acestei *prezenţe eliberate*, ale unei prezenţe transcendente. Absenţa prin care e figurat în acest caz Buddha constituie un simbol puternic al realităţii depline, de dincolo de distincţii, a "vidului" suprem pe care el îl atinsese, îl "realizase" prin iluminare.

Există, în iconografia creştină, o imagine care pune accentul pe un sens întrucîtva similar în ce îl priveşte pe Christos. Este vorba despre icoana învierii, mai cu seamă în varianta ei răsăriteană. Acolo, Christos înviat, Logosul divin care urcă din adîncurile morţii către locul trans-lumesc, pe care nu l-a părăsit, e figurat printr-o puternică absenţă. E figurat printr-o absenţă orientată, printr-o urmă: mormîntul gol conţine urma albă a giulgiurilor nedesfăşurate. În *Timpul Rugului Aprins*, André Scrima a făcut o admirabilă analiză acestei scene referindu-se la o icoană a şcolii lui Rubliov. "Un foarte riguros paralelipiped, sarcofagul participă încă pe jumătate la adîncimea insondabilă a gropii, a cavernei din temelia muntelui cosmic." Însă participînd la insondabila întunecime a cavernei din temelia muntelui cosmic, paralelipipedul uşor trapezoidal al sicriului pare să marcheze totodată calea spre celălalt întuneric, supra-cosmic, spre întunericul, spre abisul divin. Iar, în interiorul golului întunecat al mormîntului, calea este încă o dată semnificată: e semnificată drept cale parcursă de Christos. "Cu o mînă discretă, elegantă, îngerul arată înspre acest mormînt gol unde apare *urma* sub forma aceleiaşi ţesături albe în care e învăluit şi mesagerul. E giulgiul perfect intact, de care trupul nu s-a debarasat desfăcîndu-i alcătuirea, ci pur şi simplu l-a străbătut, pentru că el aparţine deja lumii Învierii." În această icoană, Christos înviat e figurat printr-o absenţă mobilizatoare, printr-o urmă ce îndeamnă să fie urmată.

Revenind la tipurile de figurare a lui Buddha, s-ar spune, într-o primă instanţă, că a-l reprezenta în înfăţişarea lui umană e un declin faţă de figurările prin absenţă, care mizează pe semnificarea transcendenţei înseşi. În variantele lor izbutite, imaginile umane ale lui Buddha cîştigă totuşi în alt fel "pariul transcendenţei". Ele aleg să figureze nu retragerea Iluminatului dincolo de orice formă, ci coincidenţa contrariilor - reflectată în zîmbetul lui: un zîmbet care îmbină detaşarea absolută şi universala milostivire. În variantele lor izbutite, chipurile lui Buddha dau expresie realităţii ultime nu ca vid, ci ca paradox asimilat şi depăşit. Creştinismul recurge şi el la imagini de tip *coincidenţa contrariilor*. În articolul "The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art" (1955, Princeton), John R. Martin se referă, de pildă, la imaginile bizantine timpurii ale lui Christos răstignit. El era reprezentat cu ochii deschişi, drept, înveşmîntat în *colobium*: om crucificat şi Dumnezeu viu, într-o hieratică rectitudine care depăşeşte moartea şi viaţa umană, absorbindu-le în viaţa

divină. Christos figurat ca mort pe cruce - cu ochii închişi, cu trupul dezgolit, trup care, înmuiat de moarte, se ondulează într-o sinusoidă - e un tip de imagine ce apare, spune autorul, în a doua parte a sec. al IX-lea, fiind consecinţa iconografică a izbînzii asupra iconoclasmului. Se insista de acum înainte, în imagine, pe întruparea lui Christos, pe aspectul său uman şi, ca atare, muritor.

E cred inutil să spun că intenţia mea nu e de a propune concordanţe grăbite între cele două tipuri de religie; concordanţele reale situîndu-se pe niveluri mult mai profunde de înţelegere şi "realizare" decît un paralelism plat între figurile "istorice" centrale în cele două spiritualităţi. Ceea ce vreau să semnalez sînt doar analogii în ce priveşte soluţiile de a întruchipa adecvat o transcendenţă realizată.

Totalitatea

Arta budistă mai cunoaşte însă o soluţie de a figura transcendenţa realizată. E vorba de una dintre imaginile lui Boddhisattva Avalokiteshvara, cea de tipul *ekadashamukha*: "cu unsprezece capete" (prezentă la Guimet prin două spectaculoase bronzuri tibetane din sec. al XVII-lea). Avalokiteshvara constituie aspectul de compasiune al condiţiei de Buddha (una dintre interpretările numelui este "Domnul care priveşte în jos" asupra lumii sau "Domnul atotvăzător"), aspectul complementar fiind cel de înţelepciune, *prajna* (întruchipat, în budismul Mahayana, de Boddhisattva Manjushri). În imaginile de tipul menţionat, nouă dintre chipuri sînt aşezate în trei etaje de cîte trei, fiecare triadă fiind alcătuită dintr-o faţă frontală şi două laterale (în interpretare etică şi afectivă, cele trei corespund milei pentru suferinţă, mîniei în faţa răului, bucuriei în faţa binelui). În orice caz, aşezarea lor implică o dualitate, dualitatea specifică manifestării înseşi, ce se echilibrează în faţa frontală. Al zecelea chip, care încununează piramida celor nouă, este un chip înspăimîntător, înflăcărat, mistuitor, de tip *kalamukha*. În cheie devoţională, el e socotit drept Avalokiteshvara mistuit de mila pentru suferinţa intrinsecă devenirii. Conform unei alte linii de interpretare însă, cele zece chipuri reprezintă treptele sau stările ("pămînturile", *bhumi*) pe care are a le parcurge, realiza, sintetiza un Boddhisattva. Ultima - cea ardentă - mistuie chiar şi dualităţile coincidente de pe cele trei niveluri ale lumii, mistuie iluzia lumii ca distinctă, "exterioară" principiului. Deasupra ei, miniatural, aproape greu de observat, stă chipul lui Buddha Amitabha, un chip impasibil, dincolo de expresie: simbol al realităţii ultime pentru privitor, condiţie de realizat pentru Boddhisattva. E mai potrivit totuşi să spunem că *întreaga* piramidă simbolizează realitatea ultimă şi ascensiunea spre ea: fiindcă nivelurile inferioare, ale chipurilor întreite nu sînt decît niveluri de manifestare a pricipiului; existenţa lor (relativă) se datorează

faptului că principiul le "priveşte" prin ochii lui Boddhisattva atotvăzător; privirea ardentă a celui de-al zecelea chip consumă iluzia autonomiei lor faţă de principiu şi le reintegrează în realitatea ultimă. În spaţiul creştin, Nicolaus Cusanus vorbea (*De visione dei*) despre faptul că fiinţele nu există decît în măsura în care sînt *privite* de Dumnezeu şi că, *privind* la El, fiecare îşi vede acolo adevăratul chip, de dincolo de devenire, chipul real.

Anca MANOLESCU